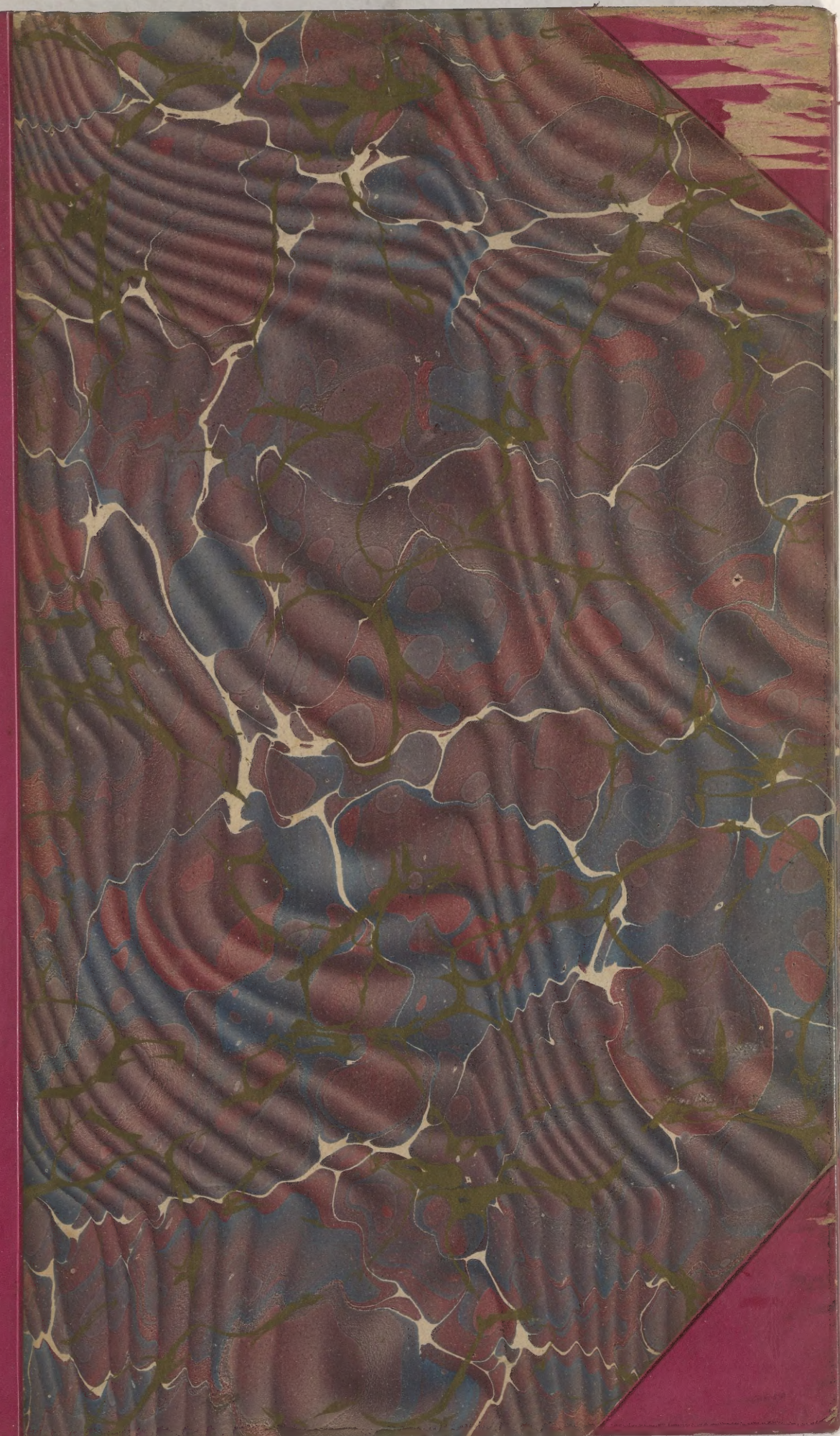
H-A
C3/32
S1884.m1



369 CJ

EDWARD AND MARIANNA
HERON-ALLEN.
JULY, MD.CCC.XCI.

D6
32F

51833.m.1

R.C.M. London

DELLA AUTENTICITÀ E PREGIO

DI TALUNI

STRUMENTI AD ARCO

APPARTENENTI

AL R. ISTITUTO MUSICALE DI FIRENZE

RELAZIONE

LETTA NELL' ADUNANZA DEL DÌ 20 APRILE 1888

dall' Accademico Onorario

GIOVANNI DE PICCOLELLIS

FIRENZE

TIPOGRAFIA GALLETTI E COCCI

Via S. Egidio, 12, terreno

1889

DELLA AUTENTICITÀ E PREGIO

DI TALUNI

STRUMENTI AD ARCO

APPARTENENTI

AL R. ISTITUTO MUSICALE DI FIRENZE

RELAZIONE

LETTA NELL' ADUNANZA DEL DÌ 29 APRILE 1888

dall' Accademico Onorario

GIOVANNI DE PICCOLELLIS

FIRENZE

TIPOGRAFIA GALLETTI E COCCI

Via S. Egidio, 12, terreno

1889

Onorandissimi Sigg. Accademici,

Invitato dall'Onorevole Sig. March. Filippo Torrigiani, nostro benemerito Presidente, non è senza trepidazione che io mi presento a parlare davanti a così eletto consesso, e non troverei in me tal coraggio se non dovessi innanzi tratto rispondere a un sentimento del cuore, rendendovi grazie sincere pel voto lusinghiero, e immeritato, col quale voleste concedermi l'alto favore di accogliermi membro onorario in questa Accademia.

Il nostro Presidente volle che io v'informassi intorno al lavoro e al giudizio d'una Commissione, da lui riunita col lodevole intendimento di meglio accertare l'autenticità e il pregio di taluni strumenti ad arco appartenenti al R. Istituto Musicale di Firenze.

Il March. Torrigiani, col darmi tale onorifica incombenza, ebbe al certo del mio merito un concetto molto maggiore del vero, e debbo del pari attribuire a un sentimento di grande indulgenza il favore che incontrai presso la Commissione, la quale volle nominarmi suo

presidente, e mi affidava il non facile incarico di redigere una relazione sui suoi lavori, mentre poteva scegliere nel suo seno ben altra e più atta persona, che assumesse più degnamente di me questo compito; e per provarlo basta citare i nomi preclari dei professori Giovacchini, Consolo, Sbolci, Gandolfi e Campostrini, senza contare che il miglior liutaio italiano del tempo nostro, Giuseppe Scarampella, si associava anche lui al lavoro di tali illustri uomini, apportando fra noi il tesoro della propria esperienza, acquistata in una delle migliori scuole del nostro secolo, che fu quella del suo maestro, Niccolò Bianchi.

La Commissione così composta si riunì nei locali dell'Istituto nel giorno di Domenica 29 Gennaio di questo anno, e dal Chiarissimo Segretario Professore Guido Tacchinardi, venne informata dello scopo intorno al quale si aggirava l'incarico che le si volle affidare. Si seppe che eran corse delle voci, le quali in taluni avean generato dei dubbi circa alla autenticità di qualche strumento: dubbi che era importante risolvere, trattandosi di cose pregevoli, e delle opere rarissime di Antonio Stradivari.

L'Istituto possiede un numero discreto di strumenti ad arco, fra cui, taluni ordinari servono per le scuole, e gli altri, che sono pregevoli, sono conservati con molta cura. Non volendo troppo abusare della vostra pazienza, lascio in disparte la descrizione inutile degli strumenti ordinari o meno pregevoli della collezione, e mi accingo a render conto soltanto delle opere d'Autore, e più particolarmente ancora di quelle di Antonio Stradivari.

L'inventario dell'Istituto registra tutto quello che fu dato in consegna, e dal N.° 1 al N.° 283 del catalogo, nulla si legge che interessi il soggetto.

Da questo numero al N.° 290 son notati strumenti di artefici secondari, e al N.° 290 leggiamo:

« *Viola d'ignoto autore.* »

I caratteri di questa viola conducono a credere che possa essere opera dei Rugieri, valenti artefici cremonesi, i quali vivessero tra il XVII e il XVIII secolo.

Francesco Rugieri fu scolare di Niccola Amati; e Vincenzo, figlio di Francesco, fu scolare del padre.

Aggiunsero entrambi al cognome sui loro cartelli il curioso nomignolo di *detto il Per,* che nel dialetto cremonese significa *detto il pero,* e forse fecero ciò per evitare confusione con Gian Battista Rogeri, bolognese, che ebbe anche officina in Cremona, e fu del pari scolare dell'Amati.

Questa viola è lavoro ordinario dei Rugieri, i quali ne fecero dei finissimi, come si vede fra gli strumenti dell'Istituto, essendovi il violino stupendo di Francesco Rugieri.

Il fondo di questa viola è alquanto ordinario, e il legno non è di buona scelta. Il suo piano armonico, è pel contrario, molto bello, sebbene le *ff* abbiano un disegno poco corretto.

La vernice offre i caratteri delle vernici cremonesi, è di buona pasta e calda di colore, simile a quelle distese dai Rugieri sui loro migliori strumenti.

La voce ha qualità eccellenti, e sebbene non sia facile dare un giudizio perfettamente esatto su questo, possiam credere che il lavoro sia di Vincenzo figlio di Francesco Rugieri.

Questa viola dovrebbe esser classata fra gli strumenti di autore, tanto più che essendovi nella collezione dell'Istituto il già rammentato violino Rugieri il pregio aumenta, e si dovrebbe evitare di adoperarla nelle scuole.

Al N.° 301, del catalogo, è notato un contrabbasso, sul cui fondo è scritto, probabilmente di carattere dell'autore:

« *Bartolommeo Cristofori, Firenze 1715.* »

Questo contrabbasso non offre caratteristiche pregevoli; ma d'altra parte è interessantissimo, essendo forse l'unico strumento ad arco che abbia costruito l'inventore del cembalo a martelletti.

A questo proposito mi si permetterà di digredire alquanto, per accennare a cosa che forse potrebbe riferirsi all'anno della nascita di Bartolommeo Cristofori, che fu argomento di controversia fra i biografi.

L'autore anonimo d'un opuscolo sugli strumenti a tastiera, pubblicato a Pisa nel 1743, affermò che il Cristofori nacque a Padova nel 1683, ed il Fétis registrò, senz'altro, questa asserzione, la quale fu combattuta con molta ragione dal Cav. Leto Puliti, nella sua memoria, letta innanzi a questo Collegio Accademico, nell'adunanza del dì 7 Dicembre 1873, e pubblicata negli Atti di quell'anno (1).

Il Puliti osservava che il Gran Principe Ferdinando de Medici, tornando da Venezia, conobbe a Padova il Cristofori nell'anno 1687, e che per ciò quell'artefice doveva esser nato non pochi anni prima, e ci fece inoltre sapere che il Cristofori nel 1731, in età di ottant'anni, morì nel popolo di S. Iacopo tra' Fossi, quì in Firenze, e che il documento esiste negli atti parrocchiali di quella chiesa.

Ora, negli Atti e Stati d'Anime della soppressa parrocchia dei Santi Faustino e Giovita, che era quella degli Amati a Cremona, Atti che furono ritrovati, non è molto, da Monsignor Gaetano Bazzi, cremonese, nelle carte del-

---

(1) *Notizie storiche di taluni gravicembali ed altri strumenti da tastatura*, di A. P. – Pisa, 1743.

Fètis, *Biographie Universelle des Musiciens*, 2ª Ediz. – Paris, Firmin Didot, frères, fils & Cie. 1873.

Atti dell'Accademia del R.o Istituto Musicale di Firenze, anno XII. – Firenze, Civelli, 1874.

l'anno 1680, che riguardano gli Stati Eucaristici Pasquali, dopo le persone della famiglia Amati, trovasi notato fra i casigliani B. Cristofori, d'anni 13, scolare di Nicola Amati (1). La singolare coincidenza del cognome, e della lettera abbreviazione del nome imbarazza, tanto più se si pensa che il Cristofori sapeva fare uno strumento ad arco, ciò che renderebbe probabile l'ipotesi che da giovinetto egli avesse dimorato per alcun tempo in casa Amati, e poi tornato a Padova, sua patria, rinunziasse alla idea di fare il liutaio.

Se ciò fosse il Cristofori sarebbe nato nel 1667, ed avrebbe avuto circa ventun'anni quando conobbe il Gran Principe di Toscana, mentre secondo l'atto di morte di S. Iacopo tra' Fossi la sua nascita risalirebbe all'anno 1651.

Qualunque congettura a questo proposito sarebbe arrischiata non potendosi, sempre che non sia corso errore, negare il valor probativo della fede di morte, citata dal Cav. Puliti, ed io mi limito intanto, per debito di cronista, a notare il caso d'omonimia singolarissimo, senza permettermi altri commenti in proposito.

Al N.° 329, del predetto catalogo, trovasi notato un violino di Nicola Amati, dell'anno 1602, proveniente dalla cessata Corte Granducale.

Questa data è erronea senza alcun dubbio, perchè Nicola Amati nacque il 3 Dicembre 1596.

Mi si conceda un'altra volta ancora di accennare alla importanza delle ricerche fatte da Monsignor Gaetano Bazzi, il quale ritrovò, nella primavera del 1886 i volumi degli Atti di S. Faustino e Giovita, parrocchia che fu quella degli Amati.

Monsignor Bazzi, per ragione d'altri studi dovè assumersi l'ardua fatica di esaminare minutamente più di

---

(1) Archivio Arcivescovile della Cattedrale di Cremona.

trecento registri delle antiche cure cremonesi, e fu ben provvida cosa che in questo suo lavoro pensasse di tener nota esatta dei fatti che anche lontanamente si riferivano agli antichi liutai di Cremona. Egli valutò la grande importanza degli Atti di S. Faustino, i quali contengono documenti interessantissimi intorno alla famiglia Amati, documenti che non furono mai nè letti nè citati da nessun biografo.

Io fui sellecitamente informato da lui di tale scoperta, e chiestone licenza a Monsignor Vescovo di Cremona, ottenni di avere quei volumi a Firenze. Così mi fu concesso di pubblicare quei documenti in appendice a un mio lavoretto sui liutai, e mi fu dato correggere diversi errori, nei quali per false deduzioni io ero incorso (1).

La chiesa dei Santi Faustino e Giovita, edificata nel 1126 fu demolita nel 1788. Con essa furono soppresse, in diversi tempi, altre parrocchie, che in Cremona erano più di quaranta, e oggi appena otto ne rimangono. I registri furono portati in Vescovado, riposti fra le carte inutili e dimenticati. Così si spiega come le ricerche degli studiosi rimanessero inutili per tanti anni, e si può dire che senza l'aiuto di Monsignor Bazzi mai nulla sarebbe venuto in chiaro.

Il libro dei nati della Parrocchia di S. Faustino registra fra le altre (pag. 9 vol. 1°) l'atto di nascita di Nicola Amati, ed eccone la copia che io ne estrassi:

« A dì 6 Dicembre 1596, Nicolò Amato, figlio di Mis. « Hieronimo Amato e di Mad. Laura Lazzarini sua le- « gitima consorte, che nacque li 3 sudetto a hore... fu

---

(1) G. de Piccolellis. *Liutai antichi e moderni.* – Firenze, Succ. Le Monnier, 1885.

Detto. *Geneologia degli Amati e dei Guarnieri.* – Firenze, Succ. Le Monnier, 1886.

« da me infrascritto rector battezzato nella propria Chiesa « di S. Faustino. Compare fu il Sig. Giacomo Bissolati « della Vic. di S. Nazzario, et Comara la Sig. Anastasia « Castellana Santini della mia parrocchia. »

Osservando bene il cartello del violino, si può leggere tanto 1602 quanto 1662, perchè lo *zero* avrebbe una traccia lieve che può far credere sia rimasto consunto il trattolino che dovrebbe farlo distinguere da *sei*. Ma nel 1602 Nicola Amati aveva appena sei anni, riportandoci al suddetto documento, e per ciò si potrebbe correggere la data sull'inventario senza tema di errare, cambiandola con quella del 1662, anno sessantaseesimo dell'autore.

Questo violino fece parte della collezione di strumenti musicali lasciata dal Gran Principe Ferdinando de'Medici, e nell'inventario della consegna data a Bartolommeo Cristofori, il 23 Settembre 1716, si veggono notati altri tre violini dello stesso autore, dei quali si è perduta ogni traccia (1).

Sebbene lo strumento sia di forma piccolissima, ha non ostante buoni pregi, ed è opera autentica di Niccola Amati.

Al N.° 330 è notato il violino di Francesco Rugieri, detto il *Per*, costruito, secondo è scritto sul catalogo,

---

(1) *Ministero della Casa di S. M. Archivio Generale.* Filza N° 1241. *(Archivio dell'Amministrazione della Corte Medicea) A di 13 Settembre 1716. Inventario di tutti gli strumenti da sonare da corda e fiato, pervenuti dalla eredità del Ser.mo Principe Ferdinando di G. B. cit. – Si legge:* » Un violino di Cremona di Nicola Amati, con custodia d'albero coperto di vacchetta stampata di sommacco rosso con suo arco. Seg. N° 48. » — « Tre violini di Nicola Amati di Cremona senz'archi. Seg. N° 71. » — « Un violino simile di Antonio Amati senz'arco, con sua custodia d'albero coperta di sommacco nero. Seg. N° 72. » *(dagli Atti dell'Acc. del R. Istituto musicale.* – Firenze Civelli 1874. Da pag. 187 a pag. 198).

nell'anno 1605, e provveniente dalla cessata Corte Granducale (1).

La data 1605 è certamente errata, e forse Francesco Rugieri non era nemmeno nato in quell'anno. Deve però leggersi senz'alcun dubbio 1665, tempo in cui il Rugieri fece i suoi lavori più perfetti.

Questo violino è una delle sue migliori opere, molto più accuratamente condotta delle altre che egli soleva fare, ed è uno degli strumenti più pregevoli che possegga l'Istituto.

Dissi che si volle dubitare della autenticità di qualche strumento di questa collezione, e debbo ora aggiungere che i dubbi si raggiravano principalmente intorno ai caratteri del violino notato in catalogo al N.° 331, come opera di Antonio Stradivari, provveniente dalla cessata Corte Granducale.

La risoluzione di tale controversia era necessaria per diversi rispetti, e l'egregio nostro Presidente fece benissimo ad occuparsene.

Il giudizio che si attendeva dalla Commissione era al certo rilevante, poichè non bastava eliminare i dubbi senza addurne la ragione; ma occorreva dimostrare irrefragabilmente ciò che era vero.

Avendo io l'onore di presiedere l'adunanza, mi parve opportuno dare alla discussione un carattere decisivo, e trattare l'argomento nei suoi particolari più minuti. Quindi, come oggi io sottometto, Signori Accademici, alla vostra indulgenza, così io sottomisi in quel giorno alla competenza dei miei colleghi una traccia metodica, che in qualche modo rammentasse le caratteristiche delle opere dello Stradivari, perchè si potessero confrontare

---

(1) *Doc. cit.* – Questo violino non figura nella consegna data al Cristofori il 23 Settembre 1716.

con quelle del violino, e con criterio ponderato si pronunziasse il giudizio.

Antonio Stradivari nacque nell'anno 1644, e dopo di avere imparato l'arte nella officina di Nicola Amati, principiò a mettere il suo nome negli strumenti verso il 1670 (1).

Già in quel tempo egli aveva variato le proporzioni e dato uno sviluppo maggiore ai modelli del maestro, senza però abbandonare del tutto il tipo della scuola; ed i lavori suoi di questa prima maniera sono oggi conosciuti col nome di Stradivari Amatizzati.

Poi corresse, migliorò e determinò in modo più perfetto gli spessori e le forme dei suoi strumenti, perseverando in queste ricerche per circa trent'anni, e non fu contento finchè non pervenne a dare al suo lavoro quella impronta mirabile, che lo innalza alla più alta perfezione.

Poco occorre soffermarsi sui primi lavori dello Stradivari, essendo ciò superfluo al nostro scopo, dappoichè la controversia si raggira intorno a un violino che non è di questa prima maniera. Ricorderò quindi le caratteristiche dei suoi lavori più perfetti, ed accennerò fin d'ora al suo decadimento nell'arte.

Lo Stradivari visse novantatre anni e lavorò quasi fino all'ultimo anno di sua vita. Giunto al settantesimo,

---

(1) Antonio Stradivari nacque nel 1644, da Alessandro Stradivari ed Anna Moroni. Per quante ricerche si sieno fatte a Cremona, mai si è trovato il suo Atto di nascita. Forse egli vide la luce durante qualche assenza dei suoi genitori da quella città, e la sua nascita forse fu notata in qualche parrocchia suburbana, ovvero in altro luogo. Possiamo registrare con esattezza l'anno della sua nascita perchè egli scrisse *Anno œtatis 92* in un violino che aveva il millesimo 1736, trovato poi in casa Salabue.

essendo diminuite le sue forze, cominciò a farsi assistere dagli scolari, e dai figlioli: Omobono e Francesco (1).

I lavori che uscirono dalla sua officina in tale giro di tempo si risentono della stanchezza del caposcuola, e sono meno perfetti di quelli che egli fece interamente di sua mano. Variano gli accessori del lavoro. ma egli osservò sempre le regole da lui ritrovate, le quali apportarono all'arte maggior progresso di quello ottenuto per opera del suo maestro Nicola Amati. E qui occorre darne alcun cenno.

La regola principale nella costruzione degli strumenti ad arco, è quella che determina i punti di elevazione della linea centrale, ossia dell'asse di simmetria. Da questa linea dipende la determinazione omogenea di tutte le altre linee, e dei raccordamenti, che formano il disegno della cassa del violino, ed ogni artefice ebbe in ciò regole proprie.

Noi prenderemo per base della dimostrazione della regola di Antonio Stradivari un suo violino di grandezza normale, che misuri millimetri 357 sul suo asse di simmetria.

Sopra questa linea l'levazione massima della curva centrale del piano armonico è, secondo la predetta regola, circa di millimetri dieci.

I punti di questa massima elevazione non cadono nel centro perfetto del violino. Il primo, cade sull'asse di simmetria quasi a livello del centro delle incavature, e

---

(1) Lo Stradivari morì il 18 Dicembre 1737, e nel libro dei morti di S. Domenico si legge: A di 19 Dicembre 1737. Dato sepoltura al fu Sig. Antonio Stradivari, sep. nella sopoltura del Sig. Francesco Villani nella Cappella del Rosario ecc. — Lo Stradivari comprò dai Villani quella sepoltura nel 1729, e vi fece collocare la seguente lapide: *Sepolcro di Antonio Stradivari e suoi eredi anno 1729. Nel 1869* la basilica fu demolita, e ora questa lapide trovasi nel sotterraneo del palazzo dei Tribunali.

l'altro a livello della estremità superiore delle stesse incavature.

Questi punti distano fra loro circa millimetri settantatre, che, a frazioni approssimative, rappresentano circa la quinta parte dello strumento.

Vediamo lateralmente due altre linee, le quali formano due curve divergenti dal predetto asse, e declinano nel senso delle incavature, estendendosi circa sulla metà dello strumento.

L'insieme di queste linee verticali, e la loro differente elevazione graduata, disegna, diremo, la carcassa del violino.

Gli accordamenti orizzontali sono altre linee, che partono dall'asse di simmetria, e passando sulle curve divergenti, declinano d'ambo i lati sopra una verticale, che dista pochi millimetri dal centro delle incavature, e supera la loro altezza solo dal lato inferiore, cadendo sul tondeggiamento inferiore della *ff*. Questa disposizione di linee è ben diversa in tutto dalla disposizione delle linee della regola di Nicola Amati, e anche da quella che poi servì a Giuseppe Guarnieri del Gesù.

Accenno a questi particolari caratteristici al solo scopo di confrontarli con quelli del violino, e mi sembra inutile dimostrare la differenza che esiste fra la regola Amati, la regola Guarnieri, e questa dello Stradivari, differenze che le Signorie Loro conoscono, senz'alcun dubbio, benissimo.

La esatta situazione delle *ff* sul piano armonico è cosa necessaria, dipendendo da questo l'esattezza del punto ove deve poggiare il ponticello. Lo Stradivari fu sempre correttissimo nell'osservare quest'altra regola, come fu corretto del pari nel dare alle *ff* la medesima inclinazione e la medesima altezza. Noto ciò perchè i liutai antichi poco vi badarono, e non è raro il caso di trovare strumenti buoni di autori celebri, con le *ff* disuguali e non situate al punto esatto.

Le *ff* tagliate dalla mano dello Stradivari hanno sempre la stessa apertura e la stessa altezza, proporzionatamente alla grandezza dello strumento su cui le intagliava.

Nella scala che prendiamo a modello il loro taglietto cade a circa 193 millimetri, misurando dall'alto del piano armonico. La loro altezza è di circa millimetri 75, e la loro apertura proporzionata.

L'abeto del piano armonico è scelto con cura grandissima, nè si servì mai di legno che presentasse difetti.

L'acero del fondo è scelto fra i migliori legnami, con venature larghe e ben disposte.

Egli segava questo legno di quarto, e se faceva il fondo di due pezzi li ricongiungeva, come suol dirsi, a libretto e in modo che le venature risultassero compagne dai due lati, e sempre a disposizione inclinata.

Le fasce sono ricavate dallo stesso pezzo d'acero che gli serviva per fare il fondo, ed aveva cura di far combaciare più che fosse possibile le venature del fondo con quelle delle fasce. Queste misurano in altezza millimetri 29, nella parte superiore del violino, e millimetri 31 nella parte inferiore.

Le filettature sono lineate benissimo, e siccome nel fissare il fondo sullo zocco, egli lo puntava sempre al medesimo posto, sotto le filettature, queste dissimulano alquanto gli incastri e i fori delle cavigliette. Aggiunse anche il più delle volte le filettature ai marginetti inferiori delle fasce, ove queste si ricongiungono vicino al bottone della cordiera.

Le incavature hanno sempre, in proporzione dello strumento la medesima altezza e lo stesso disegno.

Le incavature dei suoi violini di prima maniera sono alle volte più allungate, e da ciò i francesi chiamano *longuets* questi strumenti.

Il taglio dei loro angoli è caratteristico. Sono troncati in modo che l'inclinazione del taglio dell'angolo supe-

riore cade perpendicolarmente a squadra sulla linea del tglietto della *f* dal proprio lato, e l'inferiore cade, a squadra, al centro della curva superiore del piano armonico. Gli angoli minori, che risultano dai suddetti tagli, sono rotondati appena, e questa parte di lavoro permette in molti casi di riconoscere che lo Stradivari lo fece di sua mano.

Le chiocciole sono sempre proporzionate allo strumento sul quale poggiano, e per lo più sono ricavate, col loro manico, dallo stesso tronco d'acero che servì per fare il fondo e le fasce. Sono intagliate stupendamente, e la voluta, piuttosto grossa che sottile, è elegantissima.

Egli curò molto in questa parte il lavoro, ed anche se fosse abbozzato da qualche scolare, lo finì sempre di sua mano, e dava sugli sgusci superiori, in testa alle chiocciole, un colpo di sgorbia caratteristico, che non s'imita.

Nella parte posteriore delle chiocciole da lui intagliate nella vecchiaia, si osserva che una delle sgusciature è sempre un po più larga di quella del lato contrario, e siccome questo difetto è costante, e non si osserva mai sulle chiocciole da lui intagliate precedentemente, si crede che ciò sia l'effetto di qualche infermità sopraggiuntagli nell'organo della vista, per cui gli sembrassero gli oggetti alterati nell'uno dei loro lati.

Contornava le chiocciole sui fili esterni, e laterali, delle così dette ganasce, con trattolino nero a colore, seguendo anche le spire della voluta.

Incideva il suo monogramma, composto di un *A* ed un *S* intrecciate con un piccolo *C* sottoposto, e lo metteva sulla estremità del manico, ove questo s'innesta nel vuoto delle due ganasce. Non potrei dire se egli pose questo monogramma su tutti i suoi strumenti, perchè la maggior parte fu poi rimontata, e non si badò a salvare quel segno, incastrandolo sul manico nuovo.

I cartelli sono stampati ed hanno sempre la stessa ben nota leggenda:

« *Antonius Stradivarius Cremonensis*
« *faciebat anno* .... »

I caratteri non sono sempre gli stessi, come vediamo dal cartello della viola e da quello del violoncello di questa collezione, che sebbene fossero costruiti nello stesso anno 1690, portano non pertanto cartelli differenti. Il cartello del violino è diverso; ma deve anche notarsi che lo strumento sarebbe uscito molti anni dopo dall'officina dello Stradivari.

Se si servì di cartelli differenti impresse però sempre su questi, con un suo sigillo stampato in nero, le lettere A. S. riunite da un trattolino, surmontate dalla croce e racchiuse in un doppio cerchietto.

Durante la sua vita si servì sempre dello stesso sigillo, il quale autentica il cartello, e nei casi dubbi non si dovrebbe badare alla differenza dei caratteri, ma alle identiche impressioni del sigillo.

Nè altro mi resta a dire delle caratteristiche esterne del lavoro di Antonio Stradivari, le quali sebbene sieno ciascuna di per sè più o meno imitabili nel loro insieme, non mancano al certo d'una impronta talmente originale da impedire ad un occhio esperto di distinguerle dalle contraffazioni.

Se si volesse poi credere questa parte del lavoro imitabile perfettamente, ciò non vuol dire che nelle opere del sommo liutaio non vi sia una caratteristica del tutto inimitabile, che in molti casi deve condurre a un certo e sicuro giudizio intorno alla loro specchiata autenticità, e tale caratteristica io la troverei nel modo da lui tenuto nel comporre le sue vernici.

Fin da remoto tempo molti si occuparono della importanza delle vernici, essendo questo un particolare neces-

sario alla espansione della voce, e alla conservazione degli strumenti. Così nel 1564 ne scrisse il Fioravanti; nel 1693 il Coronelli, e nel 1722 il gesuita Bonanno ne fece quasi un trattato. Nel nostro secolo, per non citar tanti nomi, il Mailand ha fatto ricerche che hanno dato ottimi risultati. Egli continuò negli esperimenti dello Zingri, del Watin e del Tripier-Devaux, ed infine analizzò anche le vernici dello Stradivari, servendosi di frammenti, avanzi di qualche strumento ridotto in pezzi, che gli furono forniti da Gian Battista Vuillaume (1).

Gli esperimenti che fece il Mailand, furono senz'alcun dubbio importanti, perchè contribuirono a migliorare alquanto le vernici di cui poi si servì il Vuillaume, che come tutti sanno fu l'imitatore più appassionato e più perfetto del grande liutaio cremonese; ma questo risultato non fu tale da rendere possibile un paragone fra le vernici del Vuillaume e quelle in tutto e per tutto mirabili dello Stradivari.

La composizione di queste vernici è rimasta un segreto, e nessuno fin oggi è riuscito ad imitarle.

Desse presentano necessariamente differenze di colore; ma sono sempre simili nella loro sostanza, nella loro elasticità e nella loro compattezza.

Ciò si spiega facilmente, perchè nel misurare o nel pesare le dosi delle resine o altri ingrandimenti, che sono parte essenziale della vernice, lo Stradivari si attenne

---

(1) Fioravanti. *Lo specchio della scienza universale.* – Bologna, 1564. Tradotto in francese: Paris, 1586.

Coronelli. *Epitomæ Cosmographica.* – Venezia, 1693.

Bonanno. *Gabinetto Armonico.* – Roma, 1723. Tradotto in francese dal Ceruti. – Roma, 1776.

Mailand. *Découverte des anciens vernis italiens, employés pour les instruments à corde et à archet.* – Paris, imprimerie de Ch. Lahure et C.ie, 1859.

scrupolosamente alle esatte proporzioni da lui ritrovate, dopo sì lungo studio e non minore esperienza, mentre nel dare le preparazioni al legno, o nell'aggiungere materia colorante, egli poteva variare, senza tema di rendere per questo la vernice eterogenea.

Osserviamo la viola e il violoncello medicei dello stesso anno 1690, sulla cui autenticità non cade dubbio.

Vedremo che la vernice della viola ha il colore perfetto dell'oro mentre quella del violoncello ha una tinta più calda.

Osserviamo anche meglio il violoncello, e scorgeremo che la vernice del fondo è meno carica di quella distesa sul suo piano armonico.

La vernice del violino presenta un'altra differenza notevole, e tende anche più al rossiccio.

Ma, se due strumenti costruiti nello stesso anno 1690, presentano nel colore della vernice differenze alquanto sensibili, sembra che una eguale, se non maggiore differenza possa e debba esistere nel colore della vernice del violino, strumento che, secondo il suo cartello, fu costruito nel giro ragguardevole di più di un quarto di secolo dopo i primi.

Uno dei dubbi che generò il sospetto che questo violino fosse apocrifo, trova appoggio nel colore della sua vernice.

Senza entrare nel merito di questa obiezione, osserverei che l'importanza del colore deve cedere innanzi all'analisi delle qualità più sostanziali che l'esame di questa, che si vuole ambigua vernice, ci condurrà a scorgere.

Se noi abbiamo sott'occhio due strumenti perfettamente autentici, e sarebbe pazzia non crederlo, e se vediamo che il colore della loro vernice è differente, sembrerebbe che l'argomento del colore, messo innanzi per dubitare della autenticità del violino, non dovesse convincere del tutto, ove altre ragioni non concorressero ad avvalorarlo.

In natura non esistono due cose perfettamente eguali, e in tutto si riscontrano differenze più o meno sensibili. Il tempo cambia l'aspetto della stessa cosa, e le cose più resistenti sono soggette a questa legge.

Per cambiare l'aspetto d'una vernice molto non occorre. L'artefice la compone in quella quantità che crede, e sul momento ne adopera una parte, distendendola sopra un violino, e conserva il rimanente.

Ora, mille cause possono alterare questa vernice, non solo nel colore ma pure nella sua consistenza. Sappiamo che la vernice più invecchia e più diventa carica di colore: dunque, se dopo un certo tempo l'artefice vorrà servirsi della vernice che ha conservata, lo strumento sul quale essa sarà distesa avrà un aspetto alquanto differente dall'altro strumento su cui la stessa qualità di vernice fu consumata in parte subito dopo che fu composta.

I legni della stessa specie hanno le stesse qualità; ma non perfettamente. La tavola d'abeto tagliata dal tronco di quest'albero, differirà alquanto dalla tavola tagliata dal tronco di un altro abeto. La sostanza legnosa delle due tavole è quella dell'abeto; ma per molte ragioni l'una di queste tavole riesce più o meno perfetta dell'altra. L'artefice che vorrà prepararle baderà a queste differenze, e sull'una distenderà una preparazione un po' diversa che sull'altra. Le preparazioni sono *colle*, che hanno un colore proprio, e un sol grado della loro cottura altera questo colore. Ora, se la vernice è un corpo trasparente, il colore del sottostrato altererà senza dubbio il colore proprio della vernice.

Molte altre cause possono alterare il colore, ed anche in parte la sostanza della vernice.

Se un violino secca all'ombra e un altro al sole, la stessa qualità di vernice, distesa sull'uno e sull'altro strumento, presenterà dopo disseccata caratteri notevolmente differenti.

La prova migliore di quanto ho esposto su questo argomento mi è fornita da una lettera di Antonio Stradivari, che il Vuillaume ebbe modo di procurarsi a Cremona, e che il Fétis riproduce in fac-simile in frontispizio al suo libro Stradivarius (1).

Il celeberrimo artefice scriveva da Cremona ad un suo cliente:

Molto Ill.º et molto Rev.º Sig. Preg.mo

« Compatirà la tardanza del violino perchè è stata la causa « per la vernice per le gran crepate che il *solo* me le *faccia* « aprire però V. S. lo *receve* ben *agiustato* dentro la sua *casseta* « e *me spiace* che non ho *potutto* far di più per renderla servita. « E per la mia fattura V. S. *me* manderà un filippo che merito « di più, ma per servire la di *le persona me* contento così. Qui « resto con riverire di mio cuore e se *vallio* in altro la prego « de li *soi* cari comandi e *li* bacio le *mane.* » *(sic).*

« Di V. S. molto Ill.mo et Col.º
« Cremona, 12 Agosto 1708.

« *Devotis.º Servitore*
« ANT.º STRADIVARI »

Questa lettera dice chiaro che anche le vernici dello Stradivari potevano guastarsi dopo che l'artefice le aveva distese sui suoi lavori. E se egli volle in queste occasioni riparare al danno, dovè grattare o lavare la vernice sciupata, e poi passar nuove mani sullo strumento, il quale prendeva al certo un aspetto alquanto differente da un altro strumento su cui la vernice ebbe buona presa fin da principio.

---

(1) FÉTIS. *Antonio Stradivari luthier célèbre connu sous le nom de Stradivarius etc.* – Paris, Vuillaume luthier, 1856.

Nè quì cessano i sospetti, e fra le cose che fecero dubitare della autenticità del violino vi è l'opinione che la sua voce fosse difettosa.

La voce degli strumenti dello Stradivari suole essere perfettissima, e qui non occorre rammentarne le qualità. Questa perfezione è una regola quasi costante; ma come tutte le regole anch'essa ha le sue eccezioni.

Se a noi fosse concesso di riunire tutti gli strumenti del grande liutaio e confrontarne le voci, noteremmo differenze considerevoli, e in qualche strumento forse anche dei difetti.

Se il maggior numero dei suoi strumenti non ha difetti, mi si concederà che debba esservene un numero piccolissimo che ne abbia alcuni.

Ciò premesso mi contenterò di due esempi, che mi sembrano anche i più concludenti.

Il primo lo trovo nella *Chelonomie* dell'abate Sibire, autore che a dispetto delle iperbole del suo stile, riesce qualche volta a dire cose buone, e non volendo togliere nulla al loro sapore non tradurrò le sue parole (1).

« Il existe dans Paris un certain amateur, dont la col-
« lection plus choisie que nombreuse fait toute la richesse.
« Des violons, altos et basses d'Amati, de Guarnère etc.
« Une certaine quantité de grands Stradivare élus entre
« mille, sans oublier un vrai Stainer, donné en forme de
« cadeau par Charles III. á un grand d'Epagne. Tout son
« avoir se bornait là et son ambition était satisfaite, quand
« arriva dans la capitale le fameux violon commandé jadis
« à Stradivare par le marquis de J . . . . . et qui ayant
« été fort mal rebarré en Italie, n'avait pour toute re-

(1) Sibire. *La Chelonomie ou le parfait luthier* – Paris, 1806. – Bruxelles, 1823. – Paris, Jouaust, 1869. – Bruxelles, Loosfelt, 1885.

« commandation que sa beauté inouie incomparable. Ce « n'est pas une magnificence ni une chose rare, mais uni- « que: c'est dans son genre le tableau de la Transfi- « guration. »

« Pour un collectionneur la sensation était délicate; il « voulut donc en faire l'empelette et sacrifia plusieurs vio- « lons superbes, delicieux pour en acquerir un passablement « mauvais, revêche, intraitable, joignant á une grande « force de sons sans épaisseur et de voix sans souplesse, « beaucoup d'acrimonie; mais donnant par là même les « plus hautes espérences: du reste beau comme un astre, « conservé comme la prunelle de l'œil, d'un faire achevé, « du coloris le plus éclatant, d'un suave, d'une élegance « dont rien n'approche, ayant tout ce qu'il faut pour « séduire les regards: un filet, un manche, des coins, des « onglets traités en perfection, tel qu'en un mot qu'en « fait de grands modèles de Stradivare nul homme sur « terre ne peut dire: j'ai vu le pareil. »

« Avec de semblables materiaux et tant de prétension « de la part du plus fameux des auteurs l'instrument ne « pouvait être mauvais par nature, et l'amateur soupçonna « que ce vice extrinséque de glapissement avait pour « cause unique la mésintelligence ou le divorce du chevalet « avec la barre. Il ne se trompait pas et il en eut bientôt « le cœur net. Le violon fut détablé, l'operation fut faite, « et la simple substitution d'une barre élastique á un « tronçon d'arbre opera sur le champ des prodiges, dont « il est redevable aux calculs du nouvel acquêreur, ou » plutôt á la main de l'artiste dont cet écrit renferme « les observations. »

« Maintenant que dans cet instrument sublime la « beauté et l'excellence se trouvent si merveilleusement « assorties, qu'il est impossible de decider laquelle des « deux l'emporte; maintenant que son ramage se rap-

« proche de son plumage, c'est bien selon lui, et selon « moi, le Phénix des hôtes de tous les étuis de l'univers. »

Sebbene questo racconto sia pieno della esagerazione solita del buon Sibire, non è però men vero che gli si debba prestar fede, e scegliere fra tante parole ciò che è concreto. Questo con pochi detti si compendia: il famoso violino, vero fenomeno di bellezza, suonava malissimo prima che gli si cambiasse la catena, e divenne perfetto dopo che fu fatta questa semplice operazione.

Tale prova basterebbe; ma essendovene altra, forse più convincente e più nota, non sarà superfluo rammentarla.

Il famoso *Messie,* il portentoso violino nuovo, il più bello che a giudizio di tutti sia uscito dalle mani dello Stradivari, che fu comprato dal Vuillanme a Milano nel 1885, dagli eredi del celebre incettatore Tarisio, ha notevoli difetti nella sua voce. Il Vuillaume mai volle scoperchiarlo per cambiarvi la catena, sembrandogli non doversi profanare quell' opera, che per caso singolare traversò i secoli senza servire a nessun sonatore.

Morto il Vuillaume, i suoi eredi ebbero dal Lory di Glascow, la offerta considerevole di Lire 22,000, e a questo prezzo l'Alard ritenne per se quel violino, come parte della successione del suocero. E non è tutto, perchè pochi anni dopo il collettore inglese, Adams ne offrì Lire 50,000, che nemmeno furono accettate.

Citando questi esempi sembra provato fino all'evidenza che i migliori violini dello Stradivari possono aver difetti nella qualità della voce, e che questi difetti si correggono cambiando il manico e la catena (1).

---

(1) Fètis « *Antoine Stradivari luthier célèbre ect.* » Pag. 92-93, si legge: « La barre collée sous la table du violon à la gauche du chevalet, est aujourd'hui trop faible dans les anciens instruments, particuliérement dans ceux de Stradivarius et de Guarnerius: dans tous il a fallu la remplacer par une barre plus

Il lavoro interno offre, negli strumenti dello Stradivari, caratteristiche ben definite; ma non essendo lecito scoperchiare il violino, ed avendo io abusato anche troppo della pazienza vostra, mi asterrò dal parlarne.

Nulla volendo omettere che possa interessarvi, debbo aggiungere che questo violino, con la data del 1716 non fece parte degli strumenti lasciati dal Gran Principe Ferdinando de' Medici, il quale morì il 20 Ottobre 1713.

È vero che nel catalogo dell' Istituto troviamo l' annotazione che lo strumento provviene dalla cessata Corte Granducale, e che d' altra parte nell' inventario della consegna data a Bartolommeo Cristofori, il 23 Settembre 1716 trovansi notati due violini di Antonio Stradivari, e che si potrebbe anche pensare che uno di questi violini, e forse tutti e due, fossero comprati dalla famiglia dei Medici sul principio dello stesso anno 1716, e dati in consegna al Cristofori con gli altri strumenti del Principe defunto; ma più che in queste supposizioni la Commissione seppe trovare fondamento al suo giudizio nelle caratteristiche del lavoro, che non ingannarono quella

---

forte. Il ne faut pas croire que ces maîtres se sont trompés dans cette partie de leur travail: ils proportionnaient la barre au poids des cordes sur la table, conformément au diapason de leur temps ect. » — « Le diapason s'était élevé d'un demi-ton depuis 1734; on montait les instruments en cordes plus fortes, et l'angle qu'elles faisaient sur le chevalet était plus aigu: de là la nécessité de rebarrer les violons. Depuis lors on est tombé dans un tel excès d'élévation du diapason, par la recherche d'une sonorité brillante, qu'il y a près d'un demi-ton de différence entre le diapason de 1830 et celui de 1856. Si l'on faisait une nouvelle expérience de la charge des quatre cordes sur la table des violons, nul doute qu'on la trouverait trés-augmentée. Ce poids énorme tend incessamment á achever la destruction des anciens intruments, et oblige à donner une grande résistance à la barre placée sous la table. Telle est la cause réelle de la nécessité de substituer à l'ancienne barre trop faible des violons de Stradivarius une barre plus énergique.

sagacia e quella competenza che in questo esame i miei colleghi dimostrarono di possedere a sì alto grado (1).

Sono andato spigolando un po' troppo, per amor di esattezza, senza accorgermi che abusavo più del dovere della vostra bontà, Onorevoli Signori Accademici, e vi prego a scusarmi del tedio che vi ho forse arrecato per si lungo tempo.

Conchiuderò quindi senz' altro, dandovi contezza dei quesiti che si dovean risolvere, e delle risposte degli Onorevoli membri della Commissione.

Esame del Violino

segnato al N.° 331 del Catalogo

col cartello:

ANTONIUS STADIVARIUS CREMONENSIS

faciebat anno 1716

e giudizio della Commissione composta dei seguenti Signori:

Signor Cav. Federico Consolo, professore di violino e Accademico Residente del R. Istituto Musicale.

Signor Cav. Riccardo Gandolfi, membro del Consiglio Censorio, e Accademico Residente del R. Istituto Musicale.

Signor Cav. Giovacchino Giovacchini, professore di violino, e Accademico Residente del R. Istituto Musicale.

Signor Cav. Jefte Sbolci, professore di violoncello, e Accademico Residente del R. Istituto Musicale.

Signor Gustavo Campostrini, professore di contrabbasso nel R. Istituto Musicale.

Signor Giuseppe Scarampella, liutaio del R. Istituto Musicale.

Signor Cav. Giovanni de Piccolellis, Accademico Onorario del R. Istituto musicale.

---

(1) *Doc. cit.* – Si legge: « Due violini di Antonio Stradivario Cremonese con manico intarsiatovi di madreperla l' arme della Casa Ser.ma senz' archi con loro custodia coperti di corame nero. Seg. N.° 73. »

PRIMO QUESITO:

Si domanda, se il violino col cartello:

« *Antonius Stradivarius Cremonensis* »
« *faciebat anno 1716* »

offre tutte le caratteristiche volute, circa al lavoro esterno, quali si riscontrano sopra altri violini autentici dell'autore, per crederlo in questa parte opera autentica di Antonio Stradivari, senza tener conto per ora della vernice, che sarà argomento del secondo quesito.

S' invita intanto il Signor Giuseppe Scarampella, membro della Commissione e liutaio dell'Istituto Musicale, a volersi servire di tutti i mezzi dell'arte sua, per assicurarsi che le proporzioni e le forme del violino sono quelle medesime che si riscontrano nelle opere autentiche dello Stradivari, non esclusi quei particolari che possono indurre a credere che il lavoro sia fatto di propria mano dall'autore.

Terminato l'esame il Signor Scarampella risponde: che avendo misurato scrupolosamente lo strumento, ed osservato, con tutti i mezzi dell'arte le particolarità del lavoro esterno, le riconosce identiche a quelle che si riscontrano nelle opere autentiche, ed in talune egli riconosce anche la mano dello Stradivari.

Dopo questo parere, non essendovi contraddittori, si passa al voto, seguendo l'ordine in cui i nomi sono scritti sul foglio di presenza.

Il Sig. Cav. *Federico Consolo,* è di parere che il lavoro esterno risponda alle caratteristiche volute per credere, in questa parte, autentico il violino.

Il Sig. Cav. *Riccardo Gandolfi,* approva ciò che ha detto il Cav. Consolo.

Il Sig. *Giuseppe Scarampella,* sicurissimo del suo esame, ripete le dichiarazioni fatte innanzi.

Il Sig. *Gustavo Campostrini,* approva come il Cav. Consolo.

Il Sig. Cav. *Giovacchino Giovacchini,* è in tutto del parere del Sig. Scarampella.

Il Sig. Cav. Jefte Sbolci, approva in tutto ciò che disse il Sig. Scarampella.

Il Sig. *Giovanni de Piccolellis,* unisce il suo al voto unanime dei colleghi, e dichiara che, circa al lavoro esterno, il violino può credersi opera autentica di Antonio Stradivari.

Secondo Quesito.

Si domanda se i caratteri della vernice del violino rispondono ai caratteri che si osservano nelle vernici adoperate dallo Stradivari, e quindi se debba credersi autentica.

Il Sig. Cav. *Federico Consolo,* osserva che questa vernice offre una differenza di colore, tanto con quelle della viola e del violoncello medicei, quanto con altre da lui osservate in diverse occasioni sopra strumenti autentici dello Stradivari, ma che nulla ostante egli crede che anche questa vernice sia autentica.

Il Sig. Cav. *Riccardo Gandolfi,* crede in tutto autentica la vernice.

Il Sig. *Ciuseppe Scarampella,* ha la certezza che la vernice è autentica.

Il Sig. *Gustavo Campostrini,* è del parere del Cav. Consolo, ed osserva in più che questa vernice offre differenze anche al confronto d'altre vernici da lui viste sopra strumenti dello Stradivari.

Il Sig. Cav. *Giovacchino Giovacchini,* approva pienamente il parere del Sig. Scarampella.

Il Sig. Cav. *Jefte Sbolci,* è dello stesso parere del Cav. Giovacchini.

Il Sig. *Giovanni de Piccolellis,* si unisce al parere unanime della Commissione e dichiara che la vernice del violino può credersi autentica.

Terzo Quesito.

Si domanda se le condizioni della montatura del violino permettono di giudicare con sicuro criterio delle qualità della voce.

La Commissione si accorda alla unanimità nel seguente parere: che essendo il violino montato pessimamente, col manico troppo inclinato sul piano armonico, ne risulta che la tastiera e il ponticello sono troppo bassi e le corde non possono vibrar bene, quindi non si crede possibile in queste condizioni di pronunziare un giudizio esatto sulle qualità della voce; ma che pur tuttavia può tentarsene l'esperimento.

Esperimento sulla voce.

Suona prima il Cav. Giovacchini, e poi il Cav. Consolo, e da questo doppio esperimento risulta che la voce del violino è ottima in quanto a sonorità, e se vi è qualche difetto, specialmente nelle corde basse, questo è dovuto ai difetti della montatura.

Dopo questo esperimento i Sigg. professori Giovacchini e Consolo si offrono di suonare contemporaneamente per confrontare la voce del violino Stradivari con quella del violino di Francesco Rugieri, che è il migliore che abbia l'Istituto, e ne risulta che la voce del violino Stradivari regge benissimo al confronto della voce perfetta del violino Rugieri.

Dopo ciò la Commissione dichiara, ad unanimità, che il metallo di voce del violino Stradivari è buono, e se si riscontrano difetti, d' altra parte poco importanti, ciò è dovuto alla imperfetta montatura, alla catena, che sembra troppo debole, e anche in parte da non essere lo strumento mai esercitato; e dichiara inoltre che nulla si oppone per credere anche in questa parte autentico il violino.

ULTIMO QUESITO RIASSUNTIVO.

Si domanda, se giudicandolo in tutte le seguenti particolarità il violino deve credersi opera autentica di Antonio Stradivari.

1.° Riguardo al lavoro esterno e a quelle caratteristiche che permettono di riconoscere la mano dell'autore.

2.° Riguardo alla vernice, tanto nelle sue qualità sostanziali quanto nel colore.

3.° Riguardo alla voce, anche senza tener conto dei difetti della montatura.

E si chiede il voto affermativo o negativo, senz'altre considerazioni.

La votazione riesce affermativa, ad unanimità, sopra tutte queste domande, e quindi si dichiara, con unanime parere che il violino col cartello:

« *Antonius Stradivarius Cremonensis*
« *faciebat anno 1716* »

notato sul catalogo dell' Istituto Musicale al N.° 331 è opera del tutto autentica.

La Commissione aggiunge un voto perchè si voglia disporre che questo strumento pregevolissimo possa essere rimontato secondo le regole volute, come già si fece pel violoncello dello stesso autore.

Esame della Viola e del Violoncello Mediceo

segnati ai Numeri 332 e 334 al Catalogo

L' Istituto possiede due altri strumenti mirabili e dei più rari: la viola ed il violoncello medicei, che sono da annoverarsi fra le migliori opere dello Stradivari, e furono da lui espressamente costruiti nell' anno 1690 per commissione del Gran Principe di Toscana, Ferdinando de' Medici.

La viola segnata in catalogo al N.° 332 è un lavoro stupendo, e nulla può vedersi di più bello in tal genere. Forse si potrebbe, a tutto rigore, osservare che il suo formato è un po' grande, e che per tal ragione non si può appoggiar bene alla spalla, e se questo è difetto è al certo il solo che in essa si può ritrovare.

Questa viola fu scoperchiata nel Dicembre dell' anno 1869, dovendosi distruggere un tarlo che si era introdotto nel legno, e si trovò il piano armonico in molti punti corretto e rinforzato dall' autore, il quale curò di annotare che le correzioni eran fatte di sua mano, ed aggiunse anche di suo carattere le parole:

Prima 20 Ottobre 1690 per S. A. da Fiorenza.

Ciò farebbe anche credere che questo fosse il primo strumento da lui costruito per la Corte di Toscana.

Nell' inventario della consegna data al Cristofori sono notate due viole dello Stradivari; ma soltanto questa è rimasta, e dell' altra si è perduta ogni traccia (1).

---

(1) *Doc. cit.* - Si legge: « Due viole a braccio d' Ant. Stradivario di Cremona con arme della Casa Ser.ma fatta di madreperla con sue custodie coperte di corame nero N.° 37. »

Il principe lasciò alla sua morte un buon numero di strumenti, fra cui molti ad arco e pregevolissimi, che con l'andar del tempo sparirono per la maggior parte dal Palazzo Pitti. È difficile sapersi chi li prese, nè in qual tempo ciò avvenne, ed è fortuna, che in così grave disordine, sieno rimaste almeno queste poche opere che ammiriamo.

Al N.° 334, dello stesso catalogo, è notato lo splendido violoncello, costruito dallo Stradivari nell' anno 1690 pel Gran Principe di Toscana (1).

Lo strumento è di formato grandissimo, del tutto simile al violoncello Servais, venduto, che non è molto per 33,000 Lire al Sig. Giorgio Coûteaux di Boitsfort.

Se la esagerazione del formato è forse nella viola un difetto, dovendosi lo strumento appoggiare comodamente alla spalla, non si può dire il medesimo del violoncello, la di cui grandezza non accresce difficoltà al sonatore. Lo Stradivari si servì di due misure nel fare i suoi violoncelli. La prima, più regolare, è dell'altezza di millimetri 750, ed è questo il formato del violoncello di Alessandro Batta, il più bello che si conosca, e dei violoncelli non meno noti e pregevoli, uno dei quali appartenne al Duport e poi al Franchomme, i cui eredi ne chiedono il bel prezzo di 60,000 lire, e l'altro del celebre Davidoff, regalatogli dal conte Wielhorsky, suo ammiratore.

La seconda misura è di millimetri 792, che è quella del violoncello mediceo di questa collezione, e del violoncello pur dianzi rammentato, che la principessa Joussoupoff comprò dal Raoul per farne regalo a Francesco

---

(1) *Doc. cit.* – Si legge: « Un bassetto di mano del suddetto Stradivario con arme della Casa Ser.ma fatta di madreperla con sua custodia coperta di vacchetta rossa e dentro foderata di morlacco. N.° 38. »

Servais, il celeberrimo caposcuola, e che poi appartenne al figliuolo Giuseppe, suo degno erede, tanto immaturamente rapito all'arte e all'affetto degli amici.

La poca abilità di molti violoncellisti, e la colpevole insufficienza dei rabberciatori, fece sciupare, col tagliarle, diverse opere di grande formato, e pregevolissime, dei nostri antichi liutai, ed io mi soffermo su questo argomento, perchè in molti vi è il pregiudizio di credere che la grandezza sia nei violoncelli un difetto, e terrei ad affermare in questa relazione che il violoncello mediceo, ora dell' Istituto, è lavoro perfettissimo, che risponde non solo a quanto di bello si può immaginare, ma anche alla acustica perfezione.

Nell' estate dell' anno 1877 si vide che era necessario risarcire dei guasti prodotti dal tempo sullo strumento, e si nominò una Commissione per decidere della opportunità del lavoro, invitando anche il celebre Alfredo Piatti a farne parte. Fu deciso non solo che le riparazioni erano urgenti, ma che il violoncello dovesse essere rimontato, e se ne diede l'incombenza al Conservatore d'allora, Luigi Castellani, ed egli, non lavorando in tal genere, affidò l'importante e geloso incarico a Giuseppe Scarampella, oggi liutaio dell'Istituto, il quale eseguì mirabilmente quel lavoro, come nel 1839 aveva eseguito del pari il restauro della viola medicea.

Se ho accennato a prezzi, parlando di qualche strumento dello Stradivari, io nol feci a caso, perchè l' inventario dell' Istituto, fra le diverse annotazioni, registra anche talune stime, le quali se si adattano agli strumenti di fabbrica, che non hanno nè valore nè importanza, sono per lo meno superflue trattandosi di queste opere preziosissime del principe dei liutai, e specialmente poi di tre strumenti del celeberrimo autore, riuniti nella stessa collezione.

Il loro valore non si determina; ma da quanto ac-

cennai, e non è favola, ognuno che abbia fior di senno potrà farne il confronto coi prezzi assegnati dal perito, o da chi altro fosse, nel predetto catalogo dell'Istituto.

Esame del Violoncello Mediceo

Opera di NICOLA AMATI

segnati al N.° 333 al Catalogo

Al N.° 333 è notato l'ultimo degli strumenti che si dovevano esaminare: il violoncello opera di Nicola Amati, proveniente dalla cessata Corte Granducale, e nell'inventario, tante volte rammentato, della consegna data a Bartolommeo Cristofori, sono notati due violoncelli dello stesso autore, uno dei quali è questo di cui parliamo (1).

Lo strumento è di regolare formato; ma pecca un poco in larghezza, nelle proporzioni delle curve superiori della cassa, che sembrano alquanto esagerate. Nel suo insieme non sembra nemmeno un lavoro finissimo, nè dei migliori che sapesse fare l'artefice.

La vernice giallognola, e pallidissima, non è bella, ed è certamente inferiore alle altre di cui si serviva quel valentissimo maestro.

I suoi violoncelli sono rarissimi, e ciò potrebbe accrescer pregio a questo lavoro di Nicola Amati.

(1) *Doc. cit.* – Si legge: « Un bassetto di Niccolò Amati Cremonese, con sua custodia di noce. Seg. N.° 39. »

Uno simile di Niccolò Amati di Cremona con due archi che uno rotto, con sua custodia coperta di vacch.ª rossa e dentro fod.ª di morlacco. Seg. N.° 41.

Giunto così al termine della mia relazione, nutro fiducia, o Signori, che la benignità dell' animo vostro impedisca al vostro acuto ingegno di rilevarne severamente i difetti.

Vi prego di accogliere, Illustri Colleghi, i miei più sinceri sentimenti di gratitudine per l'indulgente attenzione che voleste accordare alle mie parole, le quali, perchè inadeguate al compito che io assunsi, in segno di riverente omaggio verso chi volle onorarmi, forse poco esprimono, e guastano ciò che doveasi dire intorno al lavoro importante dei miei colleghi della Commissione.

GIOVANNI DE PICCOLELLIS.